

La structure de l'oeuvre littéraire chez Félix Martínez Bonati (à propos de la publication de la deuxième édition de : *La estructura de la obra literaria*. Edición Seix-Barral, Barcelona, 1972, 244 p.)

José Valera Muñoz

Volume 8, numéro 2-3, août-décembre 1975

La théorie littéraire dans le monde hispanique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500380ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500380ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Muñoz, J. V. (1975). Compte rendu de [*La structure de l'oeuvre littéraire chez Félix Martínez Bonati* (à propos de la publication de la deuxième édition de : *La estructura de la obra literaria*. Edición Seix-Barral, Barcelona, 1972, 244 p.)]. *Études littéraires*, 8(2-3), 418–446. <https://doi.org/10.7202/500380ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1975

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

LA STRUCTURE DE L'ŒUVRE LITTÉRAIRE CHEZ FÉLIX MARTÍNEZ BONATI * (à propos de la publication de la deuxième édition de : **La estructura de la obra literaria**. Edición Seix-Barral, Barcelona, 1972, 244 pp.).

Lorsque parut, en 1960, la première édition de *La estructura de la obra literaria* de Félix Martínez Bonati¹, à la première réaction de curiosité et de plaisir succéda la déception. On pourrait dire qu'au Chili le milieu était prêt à recevoir une œuvre comme celle-ci, mais non pas cet ouvrage en particulier.

L'intérêt manifesté pour une nouvelle conception du phénomène littéraire s'était intensifié de façon remarquable lors de la publication en espagnol de *Interpretación y análisis de la obra literaria* de W. Kayser², de *Teoría literaria* de Wellek et Warren³ et grâce aux excellentes traductions de Saussure, Vossler, Bally et autres, faites pour une collection, sur des thèmes de linguistique que dirigeait, en Argentine, Amado Alonso.

L'œuvre de Martínez Bonati n'était cependant pas de lecture facile : son niveau de complexité supposait une connaissance moyenne de la phénoménologie, et la langue dans laquelle elle était rédigée semblait quelque peu inusitée.

Quelques-unes de ces difficultés s'estompèrent avec le temps ; peu à peu, s'accrut le nombre de ceux qui se sont aperçus qu'une conception rigoureuse et originale du phénomène littéraire payait généreusement de retour les exigences imposées par la lecture attentive de ce livre. Ses postulats n'entraient pas en contradiction avec la meilleure production de l'époque ; ils lui donnaient tout au plus un fondement nouveau et la plaçaient dans un cadre de référence plus large.

Il fallut quelques années à ce processus ; le moment où l'ouvrage avait atteint sa plus grande diffusion coïncide avec l'arrivée chez nous des premiers succès du structuralisme appliqué à la littérature. Dès lors, les études littéraires acquirent au Chili une importance dont la portée n'est pas concevable, en regard de ce que le sous-développement économique suppose de retard, dans tous les domaines de la culture.

Somme toute, *La estructura de la obra literaria* fut la meilleure école pour affronter de façon créatrice la vaste problématique instaurée par la « révolution » structuraliste dans le domaine de la littérature.

La deuxième édition, que nous signalons ici avec un peu de retard, apparaît dans un contexte différent ; bien des problèmes que s'était posés Martínez Bonati, en 1960, se sont transformés en lieux communs pour la recherche théorique la plus avancée. Beaucoup de recherches demeurent cependant inexploitées, sur lesquelles il convient de revenir.

* Traduit de l'espagnol par Annie M. Risco.

¹ Félix Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria*. Éditions de l'Université du Chili. Première édition, 1960, 171 pages.

² Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern, 1951. Traduction espagnole : *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Éd. Gredos, 1954.

³ René Wellek et Austin Warren, *Theory of literature*, New York, 1949. Traduction espagnole : *Teoría literaria*, Madrid, Éd. Gredos, 1953. Traduction française : *La théorie littéraire*. Paris, Éd. du Seuil, 1971.

Il en va donc d'un devoir, par honnêteté intellectuelle, de faire connaître au public de langue française les aspects principaux de cette recherche qui constitue non seulement l'une des plus solides du monde hispanique, mais qui possède aussi le rare mérite d'être un précurseur dans l'étude scientifique de la littérature.

Ce qui suit n'est qu'une synthèse des aspects essentiels de l'œuvre, de sa traduction dans la « métalangue » du résumé; entreprise au succès douteux lorsqu'elle s'applique à un discours si rigoureusement articulé. Afin de mieux rendre la pensée de l'auteur, nous avons sacrifié les citations textuelles au profit de la cohérence discursive.

Autrement dit, notre intervention s'est limitée à une simple réorganisation linguistique du texte et à la suppression des aspects les moins utiles à sa compréhension générale. Nous avons également essayé, dans l'ensemble, de conserver l'imprécision volontaire de certains termes; la possibilité de les remplacer par d'autres était séduisante, mais nous courions le risque de créer de dangereuses confusions.

Nous avons respecté la division en « parties », mais nous avons éliminé la division en « chapitres »; les sous-titres à l'intérieur de chaque « partie » sont nôtres. Quant aux références bibliographiques auxquelles renvoient les notes, elles correspondent toujours à des ouvrages cités par Martínez Bonati lui-même; nous avons indiqué les traductions en espagnol ou en français.

Si par ce modeste travail nous réussissons à éveiller l'intérêt pour *La estructura de la obra literaria* dans le public de langue française, et si nous parvenons à en favoriser une traduction prochaine en français, notre objectif aura été atteint.

INTRODUCTION **(Pages 27 à 49)**

NÉCESSITÉ D'UNE CONCEPTUALISATION SPÉCIALE

La réflexion courante en littérature se préoccupe abondamment de la structure essentielle de l'œuvre: ainsi en témoigne la distinction entre « forme » et « fond », « expression » et « idée », etc. Pourtant, l'investigation systématique doit remplacer ou épurer conceptuellement ces distinctions: de cette façon, le désir d'être clair portera ses fruits en terminologie.

Des expressions telles que « forme » et « fond » naissent d'une intuition riche mais inexacte, insuffisante du point de vue théorique; voilà pourquoi si on les utilise dans un sens vague, on tombe dans des contradictions formelles et la description de la nature du phénomène littéraire devient impossible. Ces mots ont valeur d'intuitions profondes, mais la théorie ne peut en faire application sans critique préalable. La vision scientifique du problème exige que nous laissions de côté le dogmatisme théorique sous-jacent à ces notions usuelles et que nous produisions, face à la chose elle-même, de nouvelles catégories qui en captent toute la complexité.

VALEUR COGNITIVE DU MOT COURANT

Le concept défini a ses limites et le mot vivant ses vertus. Tout concept impose une limite à la perception de l'objet; en lui se cristallise une frange d'approximation qui se stérilise à d'ultérieures réussites. La faculté d'intuition se perd dans l'ordre conceptuel. Pour revoir la chose directement, il faut revenir à la lumière diffuse du langage quotidien, aux relations préconçues avec les choses.

La vision vague est une libération devant l'étroitesse de l'abstraction; le regard naïf est une expérience pleine d'envergure et de richesse. Si on va plus loin dans cet état primitif, on respecte l'intégrité et l'infini du phénomène et l'on a accès à une nouvelle voie d'investigation menant à de nouveaux concepts et à d'autres clartés abstraites. Dans l'utilisation propre des mots courants, il y a des intuitions où s'impose l'expérience immédiate des objets.

Une théorie originale et authentique n'est possible qu'à partir de l'intuition première se trouvant dans le langage quotidien. Autrement dit, comprendre scientifiquement, c'est passer de l'humanité générale du langage commun au jargon spécialisé. Toute théorie est le dépassement d'un étonnement et, pour la comprendre, il faut revivre cet étonnement. Mais l'origine de l'étonnement est la réception ingénue de cette immédiateté des choses, suggérée par le mot naturel; c'est la raison pour laquelle le mot naturel est irremplaçable.

En résumé, pour formuler une nouvelle théorie, il est nécessaire de respecter deux étapes:

- méditer sur le sens des mots communs et approfondir l'intuition immédiate de l'objet; si nous en conservons la vision que nous livre le langage courant, nous évitons le formalisme fait d'abstractions aveugles et le dogmatisme scolastique.
- assimiler une nouvelle fois de façon critique la tradition scientifique puisque, par le fait de la revivre dans ses possibilités et ses limitations, les conceptions théoriques antérieures livrent leur valeur toujours partielle et relative.

REGARD ONTIQUE SUR LA STRUCTURE DE L'ŒUVRE LITTÉRAIRE CHEZ INGARDEN

Roman Ingarden dans *Das literarische Kunstwerk*⁴, appréhende l'objet littéraire comme une entité stratifiée. Chaque strate possède ses propres valeurs et présente aussi une fonction spécifique dans la construction de l'ensemble. C'est-à-dire qu'elle maintient un rapport structural avec les autres strates et qu'il y a entre elles une détermination réciproque et non une simple juxtaposition.

Strate Inférieure

C'est celle des sons du langage; de par sa qualité de signe, elle contient les valeurs spécifiques et déterminantes de la strate suivante.

⁴ Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*. Halle, 1931.

Strate des significations élémentaires et complexes du signe linguistique

Du point de vue structural, c'est la strate fondamentale car elle détermine la constitution des objectivités représentées dans l'œuvre. Les significations des phrases dévoilent des états de choses dans lesquels se constituent ou se révèlent les objectivités. En d'autres termes, la phrase fonde l'objet imaginaire.

Strate des aspects ou des « vues »

C'est l'ensemble des formes par lesquelles se manifestent les objets représentés, leurs possibles « visages » ou « apparences ». Cette strate est virtuelle, elle s'actualise grâce aux autres et donne lieu à la visibilité relative des objets imaginaires.

Strate des objectivités

C'est la strate principale pour l'appréhension esthétique, et c'est sur elle que se pose le regard du contemplateur. À l'inverse des strates antérieures, elle n'a pas de rôle, mais elle rend sensible l'« idée » de l'ouvrage, elle rend possible la révélation de ses qualités métaphysiques (le tragique, le sublime, le grotesque) ; ce qui est l'un des buts essentiels de l'art.

Au centre de la théorie d'Ingarden, se trouve l'idée des niveaux superposés qui prennent leur fondement l'un dans l'autre, de façon structurale et ontique ; c'est l'analyse d'un système de préséance permanente et nécessaire dans toute réalisation d'œuvre considérée comme objet esthétique. Ce n'est, en tout cas, nullement un regard sur la structure phénoménale de l'imaginaire-littéraire, mais le résultat de l'application d'une perspective ontologique.

L'analyse phénoméno-psychologique du processus de lecture permet de résumer la théorie d'Ingarden par les termes suivants : pour saisir l'expérience d'une œuvre, a) il faut premièrement connaître la strate des signes et des sons, b) il faut ensuite comprendre les signifiés isolés des mots et, par la suite, les unités majeures de signification dans lesquelles ceux-ci s'intègrent et se précisent. Ces grandes unités ouvrent à leur tour sur c) les aspects décrits et racontés d) des objets et des faits constituant une strate propre qui se fonde sur les aspects et permet e) des strates ou quasi-strates ultimes : qualités métaphysiques, etc.

La lecture apparaît ainsi comme une succession d'unités de compréhension ou de phrases, chacune contenant toutes les strates ; c'est-à-dire, comme un mouvement d'aller et de retour continu entre elles, depuis la base jusqu'au sommet et vice versa.

L'objection de la simultanéité des strates n'invalide pas l'ordre de préséance et de fondements, qui est plus ontique que temporel. Dans la théorie d'Ingarden, l'intuition de base est l'idée « d'un être plusieurs fois médiatisé », (Martínez, ouvrage de référence, page 39).

REGARD SUR LA STRUCTURE ESTHÉTIQUE-PHÉNOMÉNALE DE L'ŒUVRE LITTÉRAIRE

Si l'œuvre possède une structure stratifiée, pour en prendre connaissance, il faut passer de façon cognitive par toutes les strates. Mais cela ne signifie pas que le phénomène esthétique vécu dans une telle expérience ait forcément cette structure. Ingarden lui-même observe que l'attention du lecteur se concentre sur la strate des objectivités, ce qui démontre que la lecture n'est pas un regard réparti de manière homogène sur les quatre ou cinq strates.

Selon les genres de littérature, les premières strates disparaissent du champ intuitif ou restent en second plan. L'objet esthétique constitue une remise en ordre finale de son être pour lequel la structure indiquée par Ingarden est fondamentale.

Lorsque nous lisons un ouvrage, nous ne le saisissons pas comme articulé en quatre ou cinq strates superposées ; pour la compréhension esthétique, il est même indispensable qu'un tel fondement ontique de l'expérience soit laissé de côté pour une illusion de vie immédiatement pressentie.

D'après ce qui précède, le thème de la présente recherche peut se caractériser par les questions suivantes :

- Quelle est la structure essentielle de l'œuvre en tant qu'objet esthétique, en tant qu'unité imaginaire donnée à contempler au lecteur, en tant que phénomène littéraire ?
- Comment la structure de la vision imaginaire ou représentation esthétique entre-t-elle en contact avec la structure ontique de l'objet qui la rend possible et l'entraîne ?

Ingarden remarque que sa recherche n'est pas phénoménologique mais ontologique ; l'œuvre y est considérée comme quelque chose d'intrinsèquement différent de ses « concrétions » dans l'expérience esthétique du lecteur. Il commence par établir une distinction entre l'œuvre en tant que réalité objective et sa réalisation dans la lecture, et il considère quelques-unes des transformations qui s'opèrent lors de celle-ci.

Toutefois, le fait de considérer ces transformations ne résout pas la carence d'une conception structurale de l'œuvre considérée comme un objet esthétique ; chose en outre impossible avec sa méthode analytico-constructive. À partir de sa perspective, il y a des structures essentielles qui deviennent invisibles et, par cela même, il peut proposer une théorie générale de l'œuvre littéraire sans faire, au préalable, la distinction méthodique de genres ou de formes qui sont fondamentaux. Cependant, bien que toute œuvre ait une construction ontique, toutes les œuvres ne possèdent pas la même construction phénoménale, qui est considérablement différente dans le drame, le roman et le genre lyrique.

La détermination de la nature de la théorie d'Ingarden, met en évidence ses possibilités et ses limites ; ces dernières sont devenues apparentes parce que les chercheurs qui ont synthétisé son apport, n'ont pu se tirer d'affaire avec ce schéma structural lors du travail empirique. Le phénomène littéraire exige

d'autres catégories ; ainsi Kayser élabore le concept de « narrateur-fictif », qui ne s'insère pas dans le schéma d'Ingarden puisqu'il n'est ni strate ni élément ontique de l'œuvre, mais strate phénoménale imaginaire.

L'ORIENTATION FONDAMENTALE DE LA THÉORIE DU LANGAGE

La différence entre la théorie d'Ingarden et la présente vient d'une conception autre du langage. Ingarden l'envisage selon la théorie de Husserl qui développe une phénoménologie de fine dissection et de description analytique du signe et du signifié, qui a surtout de la valeur dans la dimension logique du langage.

La présente théorie va en direction contraire ; on y accepte la dimension logique comme essentielle, mais la diversité des points de vue fait que les moments révélateurs sont autres, et que sont inclus dans le champ observé d'autres moments non logiques de la signification.

Comme dans le phénomène littéraire tout l'être du langage se déploie dans une plénitude imaginaire, pour en comprendre la théorie avec justesse, est indispensable un regard qui en cerne toute la complexité. Cela présuppose le fait d'avoir récupéré l'intuition originelle de l'objet caché par un dogmatisme logistique. Pour mieux connaître le langage, nous devons l'affronter avec étonnement et dans sa totalité.

Pour l'instant, ce que nous cherchons à obtenir est une vaste, quoique vague compréhension du langage qui nous permette, par la suite, d'établir certaines précisions ; voilà pourquoi la terminologie utilisée est volontairement distante.

Selon cette perspective, et en exerçant un regard de synthèse sur le genre narratif, ce qui se perçoit en premier est un objet imaginaire offert à notre contemplation, articulé par des structures de son et réalisé dans une succession temporelle, qui se constitue en unités phénoménales moindres ou majeures et qui peut s'appeler langage narratif.

PREMIÈRE PARTIE NATURE LOGIQUE ET STRUCTURE PHÉNOMÉNALE DU RÉCIT LITTÉRAIRE (Pages 53 à 81)

RÉCIT ET DESCRIPTION, ESPÈCES D'UN MÊME GENRE

Dans son usage commun, le *récit* est la représentation linguistique de l'altération de certaines personnes, situations et circonstances dans le courant

⁵ Pour le problème du *narrateur fictif* chez Kayser, consulter en plus de *Das sprachliche Kunstwerk, Entstehung Kriss des modernen Romans*. Stuttgart, 1955. Traduction espagnole : « Origen y crisis de la novela moderna », dans *Cultura Universitaria*, n° 47. Caracas, 1955 et « Die Wahrheit der Dichter », Hamburg, Rowholt, 1959.

du temps, et la *description* est la représentation des aspects des choses, non altérés, permanents, momentanés, récurrents ou sans grande durée.

Comme la description renvoie à ce qui ne change pas, on appelle aussi « description » la représentation de généralités ou d'abstractions ; en ce sens, on l'utilise aussi bien pour faire référence aux essences qu'aux paysages ; en général, tout discours représentatif semble accepter cette dénomination.

Au sens théorique restreint, on appelle seulement description la représentation de l'individuel ou du singulier ; selon cette acception, la « description » est le genre commun aux espèces *récit* et *description*.

DÉFINITION LOGIQUE DE LA PHRASE MIMÉTIQUE

Le but initial de cette étude est la phrase *narrativo-descriptive*, non la différence entre les deux sortes de représentation.

On nommera phrase *mimétique*, ou *narrativo-descriptive*, la représentation linguistique du concret individuel. Par conséquent, nous pouvons définir le *discours mimétique* comme une configuration linguistique qui se distingue seulement par le type logique spécifique de sa phrase fondamentale.

La logique classique définit la *phrase mimétique* par phrase *apofantique* (affirmative) à sujet concret individuel, par *jugement singulier* dans la classification des jugements selon la « quantité ». Le jugement « particulier » a aussi coutume d'être mimétique quand il a pour sujet des groupes d'individus ou des groupes individualisés.

Comme le monde fondamental du récit est un monde d'individus, il est important d'insister sur la « singularité » logique des phrases mimétiques et sur l'individualité de leurs objets-sujets ; on se prémunit ainsi contre une classification inadéquate des personnes, des faits et des circonstances, décrits ou narrés.

Selon la détermination aristotélicienne de *De interpretatione*, la phrase apofantique est celle qui est capable de vérité ou de fausseté ; en sont incapables les prières, les questions ou les exclamations. Ainsi donc, c'est la phrase qui exprime un jugement au sens logique du terme.

Mais avant de continuer, il convient de faire une distinction entre : a) la phrase apofantique comme unité vivante du parler et b) la phrase apofantique comme pur contenu apofantique des phrases vivantes, que celles-ci soient ou non apofantiques au sens strict (affirmatives).

La dimension apofantique n'épuise pas tout l'être des phrases affirmatives. Le contenu apofantique n'est que le *jugement*, non la phrase complète. On nomme également ce contenu : *dimension représentative du langage*.

Cette distinction établie, nous séparerons deux moments dans la phrase effectivement dite : a) le contenu représentatif et b) le corps sonore et le contenu stylistique ou affectif. Dans les phrases : « Cette rue n'a pas de lumière » et « Cette rue est obscure, obscure », nous pouvons remarquer un même contenu apofantique mais une configuration phonique et expressive différente.

Mimésis est représentation et, parmi les types de langage, celui-ci est la réussite fondamentale du logos apofantique ; en outre, les exclamations, les questions ou les prières possèdent un contenu apofantique implicite. « Narrer ou décrire c'est essentiellement énoncer des affirmations relatives à des individus ou des groupes individualisés, cela revient à dire que c'est une série de jugements singuliers explicites ou implicites. » (Ouvr. de réf., pages 59-60).

PHRASE ET DISCOURS MIMÉTIQUE COMME ESSENCE DE L'ŒUVRE NARRATIVE

Le récit a des phrases non mimétiques ; il possède en puissance divers *cadres logiques* qu'il faut étudier dans leurs rapports et leur ordonnance structurale.

Il est utile de rappeler que le discours narratif aussi bien que le discours descriptif sont mimétiques ; voilà pourquoi en étudiant la phrase mimétique nous étudions l'essence du récit.

À l'intérieur de l'œuvre, la strate de base est le *discours mimétique produit par le narrateur*, distinct de ses autres moments linguistiques par le fait d'être mimétique, et des autres discours, mimétiques ou non, justement par le fait d'être le discours du narrateur.

La mimésis du narrateur est le fondement des dialogues des personnages ; ce qui détermine leurs dires est toujours un jugement singulier, explicite ou implicite, formulé par lui. La strate mimétique porte la structure linguistique de la composition narrative, et les différents ordres du langage s'organisent à partir d'elle, suivant les ordres de leur contenu.

DIVERSITÉ LOGIQUE DANS LE DISCOURS DU NARRATEUR

Si nous appliquons le concept logique de vérité en tant qu'attribut des affirmations, il est possible de distinguer le discours mimétique du narrateur d'autres discours mimétiques apparaissant dans l'œuvre.

Puisque le parler des personnages a toutes les dimensions du parler réel, il est possible que ceux-ci formulent des phrases mimétiques. Si le discours mimétique d'un personnage acquiert, par sa dimension et son contenu, la caractéristique du récit, la structure de l'œuvre se double et nous voilà devant ce qui s'appelle « récit encadré ». Ces récits ont la même nature logique, mais pas la même hiérarchie logique.

Ce qui donne à l'œuvre une dimension logique de nature différente, c'est le parler des personnages qui ne se transforme pas en récit. À l'inverse de celui qu'utilise le narrateur, il n'est ni narratif ni totalement descriptif, mais consiste en un mélange de toutes les formes quotidiennes de langage et il peut comprendre des exclamations, des questions, des prières, des phrases représentatives universelles (des maximes) et aussi des phrases mimétiques. Il est, d'autre part, aussi incertain, aussi douteux dans sa dimension apofantique que le parler en situation réelle ; c'est l'acte de personnes qui sont dans le

monde, et, contrairement à ce qui arrive au discours du narrateur, *il lui manque un important statut de crédibilité*.

En revanche, pour que le récit se développe, il faut accorder crédit au *discours mimétique du narrateur*. Si, lorsqu'il s'agit du monde raconté, il y a conflit entre les affirmations singulières du narrateur et celles des personnages, ces dernières sont perçues comme fausses, volontairement ou involontairement. La différence essentielle entre les affirmations singulières des personnages et celles du narrateur est que, celles-ci deviennent *prééminentes logiquement*.

Quand manquent des affirmations du narrateur au sujet de l'aspect individuel du monde auquel se rapportent les personnages par l'intermédiaire de phrases narrativo-descriptives, nous octroyons à ces phrases la validité logique que spontanément nous attribuons à celles du narrateur. Voilà ce qui arrive aux récits et aux descriptions qui apparaissent dans les dialogues et les monologues, ou lorsqu'un personnage prend la parole et se change en narrateur.

La prééminence logique qui comprend le concept logique de vérité comme propriété des phrases, permet de définir les strates de langage mimétique que la nature de l'émetteur présente comme logiquement dissemblables.

Le concept de *vérité attribuée spontanément* permet, dans le discours du narrateur, de distinguer le contenu mimétique des autres moments de son langage. Seules ses phrases mimétiques jouissent d'une acceptation immédiate. Il n'en va pas de même pour ses affirmations non narrativo-descriptives (généralisations, maximes, opinions, normes morales, etc.); c'est-à-dire pour les *jugements théoriques universels et particuliers non mimétiques*. Dans la lecture savante, ces moments linguistiques sont accueillis avec réserve; ils ont été formulés à un autre niveau de validité logique; ce sont des opinions, des idées propres au narrateur et dès le début elles sont reliées à sa personne. De ces phrases ne découle pas une image du monde mais une image du narrateur; ce sont des jugements qui se présentent et restent comme tels, comme des pensées: intériorité et langage, acte et expression. La personnalité du narrateur se met en évidence en elles, et, selon ce point de vue, son apofantique universelle se trouve au même niveau et occupe la même fonction que les moments non apofantiques de son discours.

L'attribution spontanée de validité au discours mimétique du narrateur et la hiérarchie de priorité logique qu'elle instaure sont une convention constitutive du récit comme objet. Le sens de tout récit est de développer un secteur du monde, réel ou imaginaire, et c'est la phrase reconnue comme vraie qui, établissant l'image projetée comme quelque chose qui est ou a été ainsi, rend visible un aspect de la configuration du monde. « Accorder vérité à une phrase en faisant confiance au locuteur, c'est projeter en images, un aspect du monde. » (Ouvrage de référence, page 70).

Le jeu savant, qui consiste à projeter des mondes en images narratives, implique aussi le fait d'accorder un crédit absolu au narrateur; si cette règle n'est pas observée, ces mondes ne se développent pas. Mais cette ironique

profession de foi illimitée n'est possible que si domine la conscience du fait que ce qui est narré est fictif. Autrement dit, «la littérature, au sens strict, rencontre dans la fiction sa possibilité». (Ouvrage de référence, page 71).

L'ALIÉNATION MIMÉTIQUE

En contemplant phénoménologiquement la strate mimétique, le concept de mimésis narrative jaillit clairement : lorsque nous recevons le discours mimétique comme absolument vrai, nous éliminons toute réflexion au sujet des phrases elles-mêmes et nous portons notre regard sur le monde. Le regard ne s'arrête pas sur ce langage en tant que tel, chose qui par contre arrive avec des phrases non mimétiques du narrateur et avec le parler des personnages qui ne se transforme pas en récit. Le langage mimétique est transparent, il ne s'interpose pas entre le lecteur et les choses dont il parle ; nous ne le voyons pas comme strate linguistique mais comme monde. Dans cette perspective, le sens de la «mimésis» aristotélicienne semble plus profond : *imiter* au moyen de mots, c'est faire d'eux un monde qui s'épanouit à partir de leur possibilité apofantico-mimétique ; cette possibilité des phrases s'actualise quand elles s'aliènent, quand elles deviennent monde : cette imitation du monde est image, représentation.

Comme possibilité ultérieure à leur actualisation apofantico-mimétique, ces phrases peuvent désigner de façon descriptive des objets réels. À ce deuxième niveau, la phrase conçue comme vraie est passible de confirmation externe. Ainsi, l'imitation sera fidèle ou inadéquate, tantôt dans son sens particulier (l'histoire qu'elle représente), tantôt dans sa caractéristique générale (le type de monde qu'elle projette). Mais pour fausse qu'elle soit, elle n'en sera pas moins imitation, sa condition d'imitation précédant la distinction entre le réel et le non réel. En littérature, le résultat de la mimésis a une valeur en soi, indépendamment de son applicabilité aux particularités du monde réel ; c'est pourquoi il est indifférent qu'il puisse postérieurement se réaliser en tant que mimésis historiographique. L'imitation littéraire est fiction.

LA STRATE LOGIQUE DE LA MIMÉSIS COMME STRATE PHÉNOMÉNALE

La strate mimétique n'est pas seulement un niveau logique, ni une simple strate pouvant être distinguée par sa fonction structurale, mais une unité sensible : *c'est l'image de ce qui est narré*. La strate mimétique est une entité abstraite du discours du narrateur, qui se confond avec l'ouvrage tout entier puisque les discours des personnages sont des compléments de leurs propositions énonciatives, explicites ou implicites.

À l'intérieur de chaque phrase vivante dite par le narrateur, le mimétique n'en est que le contenu apofantique singulier ; tout ce qui est forme sonore, structure grammaticale, fonction expressive, etc., reste en dehors de la strate mimétique. Dans la lecture, la phrase se divise en contenu mimétique qui se perd et disparaît du niveau linguistique, et en contenu à forme idiomatique et à subjectivité exprimée qui subsiste comme langage.

LES AUTRES STRATES LOGICO-PHÉNOMÉNALES

La strate du narrateur se compose à la base des aspects idiomatogrammaticaux de son parler et de la subjectivité non dite, mais placée en évidence au travers de ses phrases. À ce niveau, tout l'être du langage ne se manifeste pas car il est essentiellement vidé de contenu apofantique singulier en tant que sens immanent à la phrase.

Cependant, il se peut qu'il y ait dans le discours narratif des phrases mimétiques qui ne se rapportent pas au monde mais au narrateur lui-même en tant que tel, et, s'il se trouve intégré à l'action, en tant que personnage. Ces phrases ne s'aliènent pas en monde mais en narrateur ; elles restent l'image du locuteur fondamental, sont représentation et non pas expression.

Les phrases des personnages, lorsqu'elles ne racontent ni ne décrivent, sont seules à rester comme langage ; comme leur contenu apofantique ne jouit pas d'une acception sans limites, elles se maintiennent dans leur milieu primitif et originel : celui du langage. À partir d'un point de vue logique et structural, le parler des personnages constitue la troisième strate du récit : strate proprement linguistique différente de celle du narrateur. Ici se manifeste tout l'être du langage et le mot vivant prend caractère d'objet ; il est chose parmi les choses du monde narré, il s'insère en lui comme action des personnages. En tant que mot, c'est une entité qui n'a pas d'aspects, mais la plénitude de l'être à chaque révélation ; c'est la raison pour laquelle il n'est pas seulement une partie de la strate mimétique mais une strate indépendante. Le parler des personnages n'est pas une représentation au moyen du langage, mais quelque chose de présent en soi.

Bien qu'il y ait des phrases mimétiques dans les trois strates, seules celles du narrateur se mimétisent et s'aliènent, car elles sont seules à être transmues par l'attribution de vérité.

Par ce qui précède, nous avons défini un type fondamental de discours ; les genres littéraires historiques ne correspondent pas à des formes pures de langage, ni à des structures pures, comme celles qui ont été décrites.

DEUXIÈME PARTIE STRUCTURE DE LA SIGNIFICATION LINGUISTIQUE (LES DIMENSIONS SÉMANTIQUES DU LANGAGE), (Pages 85 à 124)

EXAMEN DU MODÈLE BÜHLÉRIEN

On a l'habitude de déduire la structure de l'œuvre littéraire des fonctions du signe linguistique, tels que définis par Karl Bühler⁶. Néanmoins, malgré les

⁶ Karl Bühler, *Sprachtheorie*. Éd. Fischer, Jena, 1934. Traduction espagnole : *Teoría del lenguaje*. Madrid, Éd. Revista de Occidente, 1950.

vertus de son modèle, il faut le revoir de façon critique. Pour la compréhension de ce qui suit, nous devons avertir que «signe linguistique» équivaut ici à phrase effectivement dite en situation de communication.

Les termes du modèle sont : a) le locuteur (le narrateur), b) l'auditeur (le public, le lecteur) et c) les faits ou choses (l'histoire narrée). Parmi ces termes, le signe intervient de façon instrumentale ; les rapports qu'il a avec chacun d'eux sont ses fonctions significatives :

- Quand il extériorise la subjectivité du locuteur il a une « fonction expressive » et peut alors être appelé « symptôme » ou « indice ».
- Comme « symbole » il représente les choses auxquelles il réfère.
- En ce qui concerne le destinataire, il a un effet intentionnel, il est la fonction appellative, et, sous cet angle, mérite le nom de « signal ».

Toute situation de communication totale comprend quelqu'un qui dit quelque chose à une autre personne.

Avant de poursuivre l'examen du modèle bühliérien, il est bon de se rappeler les façons d'être du signe que distingue Husserl⁷. Pour ce philosophe, le mot est signe de deux façons qui sont à la fois en rapport et distinctes l'une de l'autre :

- Il est signe-indice parce que le mot « indique », « met en évidence » la subjectivité du locuteur, les actes psychiques qui donnent une signification à l'expression.
- D'autre part, il est signe-symbole, quelque chose de transcendant à la subjectivité du locuteur, ce que le mot « dit » ou signifie au sens propre.

Ces deux dimensions du signe diffèrent dans la nature de l'objet auquel elles font appel dans le cadre de la communication, mais surtout dans la *manière de l'appel* :

- le signifié objectif reste dit, représenté dans le symbole, intentionnellement mentionné ;
- la subjectivité extériorisée n'est pas dite, n'est pas l'objet des mots, n'est pas représentée par eux, mais prouvée par une sorte de symptôme.

Le signe linguistique a deux manières de signifier : a) dire ou représenter et b) mettre en évidence.

Charles Bally⁸ a, d'autre part, démontré que le système de la langue ne sert pas seulement à des fins « logiques » ou représentatives, mais aussi à l'« expression » de l'affectivité, de la volition, de la subjectivité du locuteur. En réalité, la stylistique de Bally étudie les recours « expressifs » d'une communauté linguistique. Ici, non seulement sont mis en évidence, par les mots, les actes psychiques qui ont un sens, mais encore l'attitude, la situation, la condition, l'être intime du locuteur. Le facteur appellatif fait également partie de la théorie.

⁷ Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*. Halle, 1900.

⁸ Charles Bally, *Le langage et la vie*. Première éd. : J. Dumoulin, Paris, 1913. Traduction espagnole : *El lenguaje y la vida*. Éd. Losada, Bs. Aires, 1941.

Si nous revenons au modèle bühlerien, nous pouvons remarquer que le mot est « signe » selon différents sens de l'expression. Il ne s'agit pas de diverses dimensions simultanées de la référence linguistique, mais de façons essentiellement différentes d'être signe ou d'avoir une signification, de diverses dimensions sémantiques spécifiques. Ainsi donc, la révélation fondamentale de la théorie de Bühler est « le phénomène des diverses *manières* sémantiques du parler », (ouvrage de référence, page 93).

D'après ce qui précède, il devient inacceptable d'appeler « indice » ou « symptôme » le signe dans sa relation avec le locuteur, puisque celui-ci non seulement *exprime* son intériorité mais aussi en *parle* ; c'est-à-dire qu'il représente ou symbolise ses états psychiques comme n'importe quel objet.

Le fait que, dans certaines phrases comme « J'ai de la peine », celui qui parle se réfère à son monde intérieur, ne fonde pas une relation sémantique différente de la relation représentative. Dans des phrases comme celle-ci il faut distinguer deux aspects :

- leur fonctionnement à l'intérieur de l'orbite *représentative*,
- et leur dimension *symptomatique*, puisque en raison de leur modulation et de leur ton, elles peuvent être indice ou symptôme d'un état intérieur du locuteur.

La représentation d'un état intérieur n'« exprime » pas fondamentalement le stade représenté, mais l'acte de réfléchir sur lui et celui de communiquer les résultats de cette réflexion.

De façon générale, ceci est valable aussi pour les rapports entre signe et auditeur : le signe peut être symbole de l'auditeur, et peut être, en outre, « signal » s'il dénoue en lui une conduite déterminée. Par exemple, la phrase « Tu iras acheter des cigarettes » exprime à la fois une volition et fonctionne comme un signal qui attend une réaction, et se rattache à l'auditeur et à sa conduite de la même façon que toute description est unie à son objet.

Bref : « le signe linguistique a des rapports « représentatifs » avec les trois termes du schéma, et peut, par conséquent, être « symbole » quant à eux tous. » (Ouvr. de réf., page 95).

Cette critique met en lumière :

- que ce n'est pas seulement la relation du signe avec le locuteur ou l'auditeur qui détermine d'autres modes de signification différents du mode « symbolique-représentatif », et
- que de ce qui appartient au locuteur et à l'auditeur ne peut entrer que dans un rapport descriptivo-symbolique avec le signe linguistique.

Le problème est de savoir ce qui est relié avec le signe dans des fonctions sémantiques non représentatives : ce qui s'exprime linguistiquement sans être dit, et quels aspects de l'auditeur entrent en rapport avec le signe sans être nommés ni décrits par lui ; « il faut refaire le schéma en redéfinissant les trois termes à partir des modes de signification et non pas à l'envers ». (Ouvr. de réf., page 96).

Le modèle serait corrigé si :

- au lieu de «locuteur» nous parlions d'*intérieurité* ou d'*humeur mise en évidence dans le parler*,
- au lieu d'«auditeur», *réaction ou altération produite par le parler* et
- au lieu d'«objets» et d'«états de choses», *ce dont on parle*.

Ces nouveaux termes rendent compréhensible le type de communication qui consiste à se parler à soi-même sans qu'il soit nécessaire de dire que le locuteur est également auditeur. Tout parler possède ces trois dimensions qui, examinées en profondeur, démontrent que la division entre une fonction «dialogique» et une autre «monologique» est erronée.

On peut aussi ordonner les phénomènes de prédominance d'une fonction sur l'autre en établissant des types fondamentaux de situations de communication : a) communication d'*information*, b) d'*auto-intégration* et c) *activo-pratique*.

La seconde incongruité du modèle de Bühler consiste à supposer que les fonctions du langage seraient indépendantes les unes des autres ; en effet, représentation, expression et appellation semblent des puissances indépendantes du signe. Toutefois, autant le signe que le caractère de ce qui est représenté et le caractère de l'appellation intentionnelle sont des moyens par lesquels s'exprime l'intériorité du locuteur ; d'autre part, l'exprimé et le représenté sont facteurs de l'appellation.

L'interdépendance fondamentale des dimensions sémantiques se manifeste par le fait que la dimension représentative se réalise uniquement par l'intermédiaire de la dimension expressive : je ne peux comprendre celui qui parle que si je devine son intention concrète à travers les mots qui sont l'*indice* de cette intention ; celle qui supporte la représentation est l'intention significative concrète du locuteur. Les trois dimensions s'édifient l'une sur l'autre, en une complexe détermination :

- il y a une expression et une appellation directes qui sont le produit de l'actualisation des conventions «expressives» de la langue, des formes impératives, exclamatives, etc. et
- il y a une expression et une appellation indirectes, produites à travers la représentation ; on dit en style «direct» : «Va-t-en», en style «indirect» : «J'aimerais être seul».

Lorsque nous développons cette incongruité, nous trouvons celle qui est à la base des défauts du modèle :

Dans la trichotomie : symptôme, signal et symbole, on mélange différents niveaux et on ignore des différences importantes. La fonction représentative n'a pas seulement comme possibilité les trois dimensions dont il a été fait mention ; à la dimension représentative peuvent être ajoutées les autres dimensions considérées comme aspects additionnels et une duplication d'elle-même. Les fonctions peuvent se superposer, la représentation étant, par exemple, fondement des deux autres et de son duplicata ; une représentation peut être le milieu sous-jacent à une expression, à une appellation et à une fonction représentative additionnelle.

Le langage montre des relations plus complexes que celles schématisées dans le modèle ; les fonctions ne sont pas seulement des facultés du simple

signe sensible mais, normalement, des puissances d'une unité plus grande qui, en un certain sens, inclut déjà toutes les dimensions sémantiques de celui-ci. Ainsi, ce qui agit de façon appellative, comprend déjà, d'une certaine manière, le représenté et l'exprimé, en sus d'une action appellative d'un autre ordre. Nous pouvons seulement appeler cette plus grande unité opérante « signe » au sens du concept chez Saussure, c'est-à-dire comme une unité de signifiant et de signifié. Voilà pourquoi, dans ce contexte, il serait préférable de parler du symbole comme d'une unité du parler ayant des dimensions sémantiques internes immanentes, et non comme du pur signe sensible considéré dans son rapport avec les choses dont on parle.

Bühler conçoit les dimensions sémantiques comme de simples relations externes du signe sensible avec les termes de la situation de communication ; à cette conception conviennent les noms de « symptôme » et de « signal », mais pas celui de « symbole ». La triade : symbole, symptôme et signal confond deux niveaux distincts :

- celui des dimensions sémantiques externes,
- et celui des dimensions sémantiques internes du parler.

Le schéma fut élaboré en considérant la situation concrète de communication et surtout les points extrêmes des rapports : signe sensible, état du locuteur, choses mentionnées et réaction de l'auditeur. Mais selon cette perspective il y a une incongruité évidente à parler de « symbole » et « représentation » et à généraliser ces déterminations à tout le langage.

PHÉNOMÉNOLOGIE DE LA SITUATION DE COMMUNICATION CONCRÈTE

Dans une situation de communication concrète, une personne dit à quelqu'un d'autre : « Cet animal est blanc » ; si l'animal est perceptible, les trois termes de la communication — locuteur, auditeur et objet — sont présents de manière percevable.

La phrase caractérise l'action qui opère en tant que communicable, et, à son tour, cette action caractérise la situation en tant que communicable. L'action du locuteur oriente l'auditeur ; elle se réfère à un objet du champ courant de la perception : la phrase est le produit et le moyen de l'action de communication. Cette action a pour but d'influencer autrui et elle est communicable parce qu'elle tend à lui faire partager une expérience, un état de conscience et la conscience communiquée est aussi conscience d'une situation. Ainsi en vertu de la phrase, il y a désormais une nouvelle situation pour les deux personnes ; et agir par la communication, c'est mettre le destinataire dans une situation déterminée par l'intermédiaire des phrases.

Les mots déterminants de la situation de communication sont :

- *l'objet*, compris en elle par l'action de communication qui le rend intentionnellement présent,
- *l'attitude du locuteur*, mise en évidence dans son action,
- et *l'action même*, dont la transitivité fonde le milieu commun.

À cette situation communiquée est mêlée l'attente d'une réponse qui reflète le caractère appellatif de l'action de communication ; la dimension appellative

de la phrase est l'attribut que lui impose le fait d'être un moment une action de communication.

En plus de la situation communiquée, la situation inclut la réalisation de la communication : la réception et l'acceptation de la situation communiquée de la part de l'auditeur ; c'est dans cette acceptation que se trouve le principe et le fondement de l'attitude-réponse.

Les dimensions appellatives et expressives de la phrase sont les puissances de toute la situation communiquée, bien qu'elles aient leur fondement dans la phrase qui, en mettant en exécution la situation de communication, rend possible la réalisation de la situation communiquée.

Si maintenant nous analysons la nature et la structure de la phrase nous voyons que la phrase, comme signe, met en évidence, à la manière du symptôme ou de l'indice, l'attitude du locuteur et, en premier lieu, l'attitude qui le détermine comme quelqu'un qui se dirige vers l'auditeur dans une attitude de communication. Cette manifestation du signe est antérieure à n'importe quelle autre et il est impossible, sans la percevoir, de saisir les intentions significatives particulières, puisque celles-ci ne peuvent être appréhendées que comme les intentions de quelqu'un qui est en voie de signifier, de vouloir dire.

Autrement dit, dans la phrase, nous percevons le locuteur comme tel, et le destinataire se conçoit lui-même comme ce destinataire ; il perçoit l'appellation qui opère comme essence de l'action de communication. L'action n'aura de sens que si le destinataire accepte la situation initiale insérée dans celle-ci et qui consiste à agir sur lui en le plaçant dans une nouvelle situation. Initialement, cette appellation est la requête pour comprendre le sens de la phrase, pour la considérer comme une phrase et pour considérer le locuteur comme locuteur ; c'est une requête pour être locuteur et auditeur.

Dans ses formes les plus générales, l'expression et l'appellation sont les premiers moments de la communication, les dimensions immédiates du signe, inhérentes à sa reconnaissance en tant que tel ; ces fonctions sont le fondement de son pouvoir référentiel.

En comprenant le signe comme signe, le locuteur comme locuteur et soi-même comme auditeur, celui-ci peut deviner les actes de référence et comprendre la mention de l'objet. L'ouverture de cette dimension sémantique vers l'objet rend possibles de nouveaux moments expressifs et appellatifs, à caractère désormais singulier. Au-delà de la requête du destinataire comme destinataire, l'appellation se concrétise dans le cadre de la situation proposée, et dépend de la situation communiquée.

En résumé : les dimensions du signe se situent les unes par rapport aux autres, comme des niveaux superposés ; en projetant ces niveaux, l'intuition construit le sens plein de la phrase et, par lui, la situation de communication complexe dans ses dimensions sémantiques.

Si nous considérons le signe comme moyen et fin de la situation concrète de communication, nous pouvons dire qu'il agit sur l'auditeur et l'appelle à l'expérience d'un objet, pour qu'ensuite celui-ci adopte une attitude devant la situation que cet objet préside et détermine ; dès que la phrase est instrument

de l'action de communication, le signe est symptôme de l'état de celui qui parle.

Par conséquent, dans la situation concrète de communication, les fonctions du signe peuvent se schématiser de la manière suivante :

- rendre perceptible l'état du locuteur en tant que produit symptomatique de lui-même (expression),
- agir en tant que véhicule d'une action de communication (appellation) de façon appellative sur l'auditeur,
- identifier un objet déterminant de la situation de communication (indication).

Selon ces dimensions sémantiques, nous pouvons nommer le signe : « symptôme », « signal » et « indicateur ».

IDÉALITÉ SOUS-JACENTE DANS LA SITUATION CONCRÈTE DE COMMUNICATION

Bien que le signe sensible soit une entité réelle et individuelle, et que tels soient aussi les termes extrêmes de la situation de communication, la relation entre eux n'est pas une simple relation entre des faits individuels ; une relation entre des individus ne peut être purement sémantique et purement linguistique. Pour que le signe soit signe et agisse comme tel, il doit avoir été reconnu dans sa nature de signe comme la concrétion d'un modèle idéal, chose qui n'est pas en vigueur pour tous les objets. Si le fait sensible est saisi comme un signe linguistique déterminé, c'est parce qu'on reconnaît en lui la présence de la configuration abstraite, et que, grâce à cela, on perçoit l'action du locuteur comme intentionnelle et communicable.

Le signe linguistique n'agit pas en qualité de signe comme un simple événement perçu ; pour que se développe son action significative, il doit être reconnu dans sa nature générale. Néanmoins, en situation concrète de communication, le signe doit d'abord être un événement perceptible. Il est incorrect de déduire que ce qui agit de façon communicable n'est pas le signe sensible mais l'idée, tous deux étant des moments de l'action.

Au niveau suivant, l'intervention de la sphère idéale est encore plus claire ; pour renvoyer à un objet précis, un exemplaire de n'importe quelle sorte de signes ne suffit pas. La possibilité qu'un signe individuel et sensible fasse allusion à un objet spécifique dépend d'ordres généraux.

Les niveaux supérieurs de la manifestation de l'état du locuteur démontrent également l'intervention de sphères idéales. La phrase est symptomatique d'un état individuel du locuteur par le fait que ce dernier, en la disant, est perçu comme quelqu'un disant une phrase semblable ; comme quelqu'un, par exemple, capable de faire une observation comique dans une ambiance sérieuse. L'intuition de ces généralités rend accessibles l'attitude, le caractère, et l'être intime du locuteur ; la fonction appellative entière de la phrase dépend, à son tour, de la reconnaissance des caractères généraux de la situation communiquée.

Comme l'expérience des sphères générales est une condition première des fonctions concrètes du signe, il faut supposer une certaine indépendance des sphères générales par rapport aux sphères concrètes ; ainsi, à la phrase ayant un sens, est inhérente une image générale de l'objet, quel que soit son destin circonstanciellement identifiable. La phrase imite l'objet individuel en le projetant dans ce qu'il a d'essentiel. Dans les cas où l'indication a échoué, on peut voir la signification interne comme quelque chose qui ne parvient pas à disparaître dans l'objet réel qu'elle vise ; dans le cas inverse, elle se fait transparente et se confond avec l'objet perçu.

La dimension sémantique expressive-immanente peut être pareillement visible et indépendante dans une situation de communication concrète ; toute phrase témoigne de l'intériorité du locuteur, mais une phrase factice présente un « fantasme » d'intériorité exprimée de façon immanente, contrastant avec l'intériorité concrète dénoncée par d'autres symptômes et qu'elle-même, en second lieu, met en évidence.

Les conséquences qu'entraîne le manque d'attention à la signification immanente, sont importantes dans le modèle de Bühler, surtout dans la sphère de la dimension représentative. C'est pourquoi la phrase fausse est impossible : comme ce qu'elle décrit n'existe pas, elle devrait manquer de fonction et de dimension représentative. Par conséquent, on ne peut comprendre comment peut être déterminé ce dont l'inexistence établit la fausseté de la phrase, et, pour autant, savoir quelque chose de la fausseté des phrases.

Restent également inexplicables l'insincérité expressive déjà mentionnée et l'appellation frustrée que suppose la diversité concrète produite par le signe et son appellation idéale intrinsèque.

Dans la situation concrète de communication, le déploiement autonome des dimensions sémantiques internes n'est pas possible parce qu'une telle situation concrète de communication se définit, justement, comme une subordination des ordres idéaux aux fonctions réelles. Il est cependant possible de postuler l'existence de phrases imaginaires au moyen desquelles se produit l'autonomie des sphères idéales.

Il faut dire que la situation de communication a été décrite d'un point de vue extérieur à elle ; c'est pourquoi ses éléments apparaissent comme des entités ontologiquement autonomes qui ont seulement des rapports profonds entre elles. En revanche, pour le locuteur et l'auditeur, l'ensemble situationnel est un tout de sens que leur intuition fixe en une image complexe et homogène : cette intuition étant la signification du parler comme unité spirituelle.

Malgré la première impression, il n'y a pas de différence essentielle entre les significations que le locuteur et l'auditeur pressentent ; avec plus ou moins de perfection, tous deux pressentent la situation complète de communication, avec la réserve qu'ils se savent différents dans la situation commune. Locuteur et auditeur devinent et vivent la situation et la perspective de l'autre. D'une certaine façon, communiquer c'est « être » l'autre.

Pourtant, comme il n'est pas de contemplation illimitée de l'acte pratique, l'intuition que peut avoir un individu de la situation de communication à laquelle il participe, est imparfaite. Dans des types déterminés de situations où

la participation de l'auditeur est plutôt passivo-réceptive, son intuition peut être moins imparfaite que celle du locuteur.

Lorsque nous rencontrons des situations de communication imaginaires, leur contemplation pure est possible, et il est possible d'en prendre connaissance sans y participer : *c'est la perspective du lecteur de littérature.*

TROISIÈME PARTIE LANGAGE ET LITTÉRATURE (Pages 127 à 201)

LA PHRASE RÉELLE AUTHENTIQUE

La phrase réelle authentique est celle qui, en tant que produit de l'action de communication du locuteur, rend effective la communication quand elle est perçue et appréhendée par l'auditeur comme signe communicateur.

Ce type de phrases peut se porter à la connaissance par elle-même, ou par l'intermédiaire d'un *représentant*. Si je raconte un dialogue et si je dis au style direct : « Il m'a dit : Pierre est mon ami », la phrase « Pierre est mon ami » est la représentante d'une phrase réelle authentique proférée par quelqu'un d'autre.

Dans cette situation, cette phrase est un signe, mais elle n'est pas un signe linguistique puisque, si elle l'était, elle signifierait que « Pierre » est ami du locuteur, ce qui n'est pas le cas. Ce signe non linguistique signifie de diverses façons ; les sphères idéales du signifié immanent au signe linguistique n'ont pas d'influence sur lui. Comme il reproduit exactement ce dont il est le signe, il le reconfigure matériellement ; l'imitation de ce qui est représenté n'est pas une dimension sémantique mais l'être même du signe. Il s'agirait plutôt de ce que Peirce appelle « signe iconique »⁹.

Entre le signe linguistique, sensible et conventionnel, et la chose signifiée, intervient la signification immanente qui n'est pas simplement conventionnelle mais mention de la chose en tant qu'espèce. La phrase qui en représente une autre ne signifie pas de la même manière, et, en ce sens, on peut dire que ce n'est pas un signe linguistique, qu'elle appartient à un genre différent de signes apparentés aux arts plastiques, pour autant que ce que ceux-ci produisent puisse être considéré signe de ce qu'ils représentent. Ces phrases reproductrices qui semblent des signes linguistiques sans l'être, s'appellent des *pseudo-phrases*.

La possibilité de produire des pseudo-phrases permet d'inclure dans le cadre de la communication des phrases imaginaires : c'est-à-dire que nous pouvons produire « des pseudo-phrases qui en représentent d'autres authentiques mais irréelles ». (Ouvr. de réf., page 129).

Lorsque la pseudo-phrase permet de rendre présente une phrase authentique produite dans une autre circonstance de communication, la comprendre

⁹ Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*. Cambridge, Harvard University Press, 1931-1935.

équivalait à imaginer la situation de communication dans laquelle elle fut produite. Ainsi, la situation et la condition naturelle de la phrase représentée « iconiquement » correspondent à l'image que l'auditeur s'en est formée en utilisant le contexte qu'offre la situation actuelle.

Le phénomène littéraire tire son origine de l'apparition de pseudo-phrases sans contexte ni situation concrète ; ou dans l'apparition de pseudo-phrases représentées iconiquement par elles-mêmes, imaginées sans la détermination externe de leur situation de communication. Voilà la convention fondamentale de la littérature : accepter de telles phrases et leur attribuer un sens.

À la lecture d'un poème, nous ne saisissons pas les signes graphiques comme des phrases, mais comme des *pseudo-phrases* sans contexte ni situation concrète, représentant des phrases authentiques mais imaginaires. La situation de tout poème est l'atmosphère de l'esprit ; son contexte est la détermination, implicite ou explicite dans le titre, d'être poème. Notre lecture implique la compréhension de ces phrases imaginaires que personne ne dit à personne nulle part, puisqu'une prédétermination situationnelle leur fait défaut. Les comprendre, c'est imaginer sans déterminations auxiliaires la situation immanente à chacune d'elles, c'est projeter la situation depuis son milieu, le producteur depuis le produit, l'objet depuis sa description.

Toute phrase représentée iconiquement, ou par la description au moyen de phrases authentiques, a, en tant que telle, une situation imaginée ; cependant, seule la phrase littéraire possède une situation imaginée sans déterminations accessoires. La littérature est le pur développement de la situation immanente à la phrase.

Nous pouvons définir la lecture littéraire comme une situation de communication dans laquelle il y a seulement des pseudo-phrases. Bien entendu, il s'agit d'une situation de communication, mais elle est différente de la linguistique ; le lecteur n'est pas le destinataire des phrases de l'auteur, mais celui des pseudo-phrases. L'auteur ne nous communique pas une situation déterminée à travers des signes linguistiques réels, mais des signes linguistiques imaginaires à travers des signes non linguistiques ; l'auteur n'entre pas en communication avec le lecteur au moyen du langage : il lui communique du langage.

Les rapports de l'auteur avec ses phrases diffèrent de ceux qu'a le locuteur avec les siennes. L'œuvre n'est pas un symptôme linguistique de l'auteur et, dans ce sens, ne l'« exprime » pas ; il n'y a pas de relation d'urgence entre l'auteur et l'œuvre, comme elle existe entre le locuteur et son discours. Il est vrai que, d'une autre manière, elle l'exprime ou le met en évidence, mais seulement comme un produit exprime son créateur.

Comme ce qui est communiqué est un langage imaginaire, la situation linguistique imaginaire — qui est le signifié immanent à ces phrases —, n'inclut ni l'auteur ni le lecteur : c'est un objet qui leur est *transcendant* à tous les deux. Dans la communication littéraire, n'ont lieu ni l'appellation, ni l'expression, ni l'indication, car comme il a déjà été démontré, elle n'est pas linguistique ; néanmoins, en tant que fonctions imaginaires du langage communiqué, elles sont, pour le lecteur, objet de contemplation.

Dans le parler courant, les puissances sémantiques du signe se subordonnent à la situation concrète et, quand leur usage devient très réfléchi, nous disons que ce parler est rhétorique. Pourtant, qu'il soit réfléchi ou spontané, il n'y a pas d'utilisation poétique du discours parce que celui-ci implique l'utilisation pratique du langage et qu'il a des fonctions connues. On peut, en tout cas, parler d'une utilisation poétique du langage, mais pas d'une utilisation poétique du discours, comme si les fins poétiques se situaient au-delà de lui : le discours, en tant qu'imaginaire, est l'utilisation poétique du langage.

En conséquence, il ne peut être question d'une quatrième fonction esthétique du langage située au même niveau que celles étudiées auparavant. On pourrait peut-être parler d'une « fonction esthétique du langage » au sens où celui-ci donne à l'homme la possibilité de donner forme à son intériorité. D'autre part, il est prouvé qu'est erronée la postulation de Croce¹⁰ selon laquelle poésie et parler sont tout à fait identiques. Comme dans l'œuvre littéraire apparaissent, en qualité d'éléments constructeurs, des configurations qui sont ordinairement linguistiques, on déduit de manière erronée que c'est une communication linguistique comme les autres. Ce qu'on a ignoré est que le moyen de communication est pseudo-linguistique et que le langage de l'œuvre n'en est pas un de communication : c'est un *objet imaginaire communiqué*. La poésie est une image qui a la configuration du langage et la structure de la situation de communication linguistique, mais elle n'est ni langage ni communication réelle ; le fait que cette image puisse être communiquée est pratique et non théorique.

Par ce qui précède, l'affirmation d'Ingarden¹¹ acquiert un sens profond et exact qui fait de l'œuvre littéraire une configuration de langage, de même que le postulat méthodologique de Kayser¹² selon lequel l'auteur ne fait pas partie de l'œuvre. L'auteur d'une œuvre littéraire ne peut se confondre avec son locuteur principal ; celui qui produit les phrases imaginaires est une entité aussi imaginaire qu'elles, une dimension immanente à leur sens, un des termes de leur situation de communication immanente :

- *le locuteur* est ce qu'elles « expriment » de façon immanente,
- *le destinataire*, ce à quoi elles font appel de façon immanente,
- et *l'objet*, ce qui est représenté de manière immanente.

C'est pourquoi l'œuvre littéraire n'est pas seulement la fiction d'actes racontés mais, à son tour, *la fiction d'une situation de communication complète*. C'est-à-dire, pas uniquement le monde et le narrateur fictif, mais, le monde, le narrateur, le destinataire et les phrases dont le signifié immanent rend possible le développement des trois termes de la communication fictive. Ces éléments constituent l'être de l'objet littéraire.

¹⁰ Benedetto Croce, *Estetica, como scienza dell'espressione e linguistica generale ; teoria e storia*. Bari, G. Laterza, 1955, 563 pages. Traduction espagnole : *Estética como ciencia de la expresión y linguística general*. Madrid, Ed. Beltrán, 1926.

¹¹ Roman Ingarden : *Op. cit.*

¹² Surtout dans *Entstehung und Krise des modernen romans* et « Die Wahrheit der Dichter ».

CRITIQUE DE LA CONCEPTION CROCE-VOSSLER

Dans la conception de Croce-Vossler, la langue est un acte et non un produit, c'est une *intuition* qui configure l'intériorité passive de l'individu et, ce faisant, se la rend compréhensible à elle-même, lui donne une forme expressive; le langage est objectivation individuelle de l'individuel.

Pour Vossler, la langue commune est la dépouille de l'acte; comme l'essence du langage est identique à celle de la poésie, la dépouille de celle-ci est *le genre*, les structures ankylosées. Nous nous trouvons en face d'une théorie romantique de la création poétique par laquelle l'individu historique, toujours différent, et dont l'âme ne rentre pas dans les formes héritées, brise le cadre des traditions linguistiques et génériques.

La littérature apparaît comme la manifestation linguistique de l'intériorité « hic et nunc » du poète. L'axiome vosslierien pourrait être qu'à toute particularité linguistique correspond une particularité psychique. Par conséquent, comprendre l'œuvre, c'est revivre l'âme historique et singulière de l'auteur à partir de la configuration linguistique individuelle; cela veut dire que l'œuvre n'est pas un objet transcendant à son créateur. Voilà pourquoi l'ambition de la « stylistique » est de donner une image approfondie de ce dernier.

En supposant que le créateur soit présent dans ses phrases, la stylistique vosslierienne se change en biographie instaurée à partir de ce « document linguistique » que serait le poème.

Mais de la façon dont Vossler conçoit la parole et la poésie, l'objectivation de l'intériorité ne pourrait se communiquer; le lecteur ne pourrait reproduire l'état d'âme « individuel » de l'auteur puisque, par définition, l'individuel ne peut être reproduit; le général seul, l'intersubjectif peut être pensé comme étant partageable. Un état d'âme n'est communicable que dans ses structures et ses caractères généraux.

Un tel état d'âme ne saurait non plus avoir de signification avec des formes essentiellement individuelles, puisque toute communication et tout signe sont *transcendants*: l'intelligence des signes est intelligence des généralités, c'est-à-dire *reconnaissance*. Les langues, les genres, les structures communautaires sont les moyens indispensables de toute communication, qu'ils soient préexistants ou créés dans l'acte même de la communication.

Il n'est pas possible d'accepter l'idée de l'immédiateté et de l'individualité absolue de l'expression, celle-ci existant comme configuration constituée par des formes significatives communautaires: des mots, des structures syntaxiques, des types de discours, des genres, des « formes simples »¹³, etc. Les innovations linguistiques sont des formes créées qui ne s'instaurent et ne sont comprises que si nous les appréhendons comme structures, comme d'autres généralités proposées. L'évolution de la langue ne peut se concevoir comme

¹³ Au sens qu'a l'expression dans: André Jolles, *Eifache Formen*. Halle, 1930. Traduction espagnole: *Las formas simples*. Santiago de Chile, Éd. Universitaria, 1972. Traduction française: *Formes simples*, Paris, Éd. du Seuil, 1972.

une dialectique de l'individuel et du général car, dans la création linguistique, une telle « individualité » n'existe pas. Ce qui existe est une dialectique entre les normes usuelles de la communauté et les nouvelles normes que proposent les individus créateurs et que la communauté peut accepter ou rejeter.

Entre l'intériorité concrète de l'auteur et l'œuvre, existent des univers essentiels que cette théorie laisse de côté. La langue commune et les genres, habituels ou nouveaux ne sont pas matière morte que l'intuition doit refondre, mais des formes qui rendent possible son existence en tant qu'objet, les conditions rendant possible son existence littéraire.

D'après ce qui précède, la grammaire, la rhétorique et la poétique doivent se concevoir comme *une esthétique et une logique transcendantales* à l'expérience littéraire ; ce que justement nous prétendons ici c'est déterminer les structures générales inhérentes à toute œuvre poétique, ce qui montre qu'elle ne peut se concevoir comme tout à fait individuelle, ni comme essentiellement étrangère aux genres ou aux classes. Toute poésie possède des structures essentielles prédéterminées comme condition de son être. Bien entendu, le générique en soi ne fait pas que le discours imaginaire soit poétiquement valable, mais il est le fondement de son existence, une condition préalable de son « être » poétique. La création doit d'abord être discours génériquement déterminé pour pouvoir, comme dépassement de la simple généralité, être poésie.

Les nouveaux courants de la science de la littérature réactualisent les noms de Rhétorique et de Poétique : Kayser¹⁴ tente une théorie des genres, Sartre parle de l'« eidos » prose et Staiger développe une phénoménologie du lyrique, de l'épique et du dramatique. Tout tend à redécouvrir les essences générales, l'esprit objectif qui détermine la création poétique. Cela dit, cette recherche peut prendre deux directions essentielles :

- concevoir et chercher le générique comme des formes intemporelles de l'humain, ce qui introduit une approximation phénoménologique et mène à une anthropologie philosophique, ou
- concevoir le genre en tant que création historico-culturelle et rechercher de manière empirique ses formes et son évolution historique, ce qui peut orienter, soit vers une anthropologie culturelle, soit vers une sociologie des formes spirituelles.

L'impression que la littérature est l'expression linguistique du créateur est plus forte dans le lyrique où d'ordinaire une intense présence du je et de fréquentes manifestations affectives se manifestent. En revanche, comme le récit comprend des dialogues, il met en évidence que les phrases des personnages ne peuvent être considérées comme expression linguistique de l'auteur. Lorsque la plupart ou la totalité d'une œuvre consiste à parler d'un personnage — le cas, par exemple, des « récits encadrés » —, la contradiction de la théorie de Vossler apparaît plus clairement.

¹⁴ Ouvrages cités.

¹⁵ Emil Staiger, *Grundbegriffe der poetik*. Zürich, 1939. Traduction espagnole : *Conceptos fundamentales de poética*. Bs. Aires, Ed. Rialp., 1966.

La création poétique n'est pas expression linguistique de l'auteur ; le poète crée un objet imaginaire par l'intermédiaire d'éléments et de structures communautaires, objectives, générales ; celle qui est fondamentale parmi elles est la convention qui consiste à appréhender comme douées de sens les phrases imaginaires signifiées iconiquement par des pseudo-phrases ; cette convention est la première règle de ce jeu savant appelé poésie.

Logiquement, l'analyse vossliérienne doit nous livrer une image du locuteur fictif ; si celle-ci correspond à l'auteur, c'est quelque chose qui ne peut se décider stylistiquement ; seule la méthode peut fonctionner quand elle est appliquée à des œuvres non littéraires, et rappelons-nous que l'analyse classique de Vossler traite de la « *Vita* » de Benvenuto Cellini ¹⁶.

L'œuvre littéraire, comme totalité produite par l'auteur et contemplée par le lecteur, doit être considérée comme le contenu d'une communication réelle, non linguistique, dans une situation de communication concrète : le contexte historique commun à l'auteur et au lecteur, une situation vaste et non privée.

L'auteur s'objective dans l'œuvre comme esprit créateur et, en cette qualité, il peut être considéré comme le simple document de sa création poétique ; mais cet auteur idéal objectivé ne doit pas se confondre avec n'importe quel producteur de phrases poétiques ni avec l'être empirique du poète.

Pour utiliser l'œuvre poétique comme un document, il faut d'abord découvrir la sphère proprement artistique ; sinon, il est facile de faire des déductions précipitées en lui attribuant la nature propre du discours réel. La création littéraire doit être respectée dans sa stratification complexe.

Le fait que l'œuvre subsiste en tant que totalité délimitée, même si elle est plongée dans son contexte, est dû au fait qu'on ne la construit ni comme symptôme, ni comme document, mais comme œuvre poétique dont la finalité est d'être objet de plaisir sans autres examens que ceux indispensables à la signification immédiate du texte. Le poème n'est pas quelque chose de pris fortuitement à la vie : c'est quelque chose qui est construit afin de présenter la vigueur d'une totalité autonome.

Bien sûr, on peut considérer une œuvre selon ce qu'elle révèle de son auteur. Dans cette perspective, son étude sera celle de la caractérisation du créateur et celle de sa situation, et l'œuvre sera envisagée comme document, comme symptôme expressif de l'auteur et de son temps. Mais c'est aussi une explication ou une compréhension génétiquement causale du caractère de l'œuvre, une recherche des facteurs qui ont déterminé sa création.

Avec la réalisation de recherches de ce type, on peut partir aussi bien de l'œuvre que du créateur et de sa situation ; en tout cas, il s'agit toujours de relier deux termes. Potentiellement, toute étude de l'œuvre est la considération de l'un des deux et c'est pourquoi toute approche « intrinsèque » peut s'incorporer au cadre plus grand de l'Histoire de la Littérature et de ses

¹⁶ Karl Vossler, « Benvenuto Cellinis Stil in seiner Vita », dans *Beiträge zur Romanischen und Englischen Philologie*, 1899.

Circonstances. Ceci à partir de l'hypothèse que « toutes les œuvres poétiques sont, chaque fois, une œuvre individuellement déterminée d'une personne historique, dans son contexte, réelle : donc une œuvre susceptible d'être considérée et étudiée comme telle ». (Ouvrage de référence, page 172). En ce sens on peut légitimement dire que l'œuvre est l'expression de son auteur ; de la même façon que dans une autre perspective on dira qu'elle est autre chose : objet imaginaire, vision symbolique du monde, etc.

Ce qui est critiquable dans la recherche génético-causale c'est la mauvaise compréhension de l'œuvre comme totalité significative autonome ; on la considère habituellement comme un simple épiphénomène dont le sens se situe dans l'esprit individuel ou d'époque, du créateur et de son contexte. Cette explication, en tant qu'elle méconnaît l'essence et le sens de l'œuvre, part d'hypothèses fausses qui annulent une bonne part de ses résultats ; elle étudie des rapports inexistantes ou en ignore les plus importants : ceux qui existent entre le créateur et le poème comme tel, non comme simple copie de faits biographiques, sociaux ou culturels.

L'erreur de la stylistique vossliérienne n'est pas d'être génétique, puisque c'est une possibilité essentielle de la science de la littérature, mais c'est d'avoir faussé les rapports entre le créateur et son œuvre, en supposant qu'entre les deux instances intervenait le même lien qu'entre le locuteur et son discours.

FONCTIONS LINGUISTIQUES ET LITTÉRAIRES

Bühler propose une correspondance entre les trois fonctions du signe et les modes ou fonctions fondamentales de la littérature : l'*expression* correspondrait au *lyrique*, la *représentation* à l'*épique* et l'*appellation* au *drame*. B. Snell¹⁷, qui reprend la suggestion sans la développer, propose les paires suivantes : *expression* = *lyrique*, *représentation* = *épique* et *appellation* = *drame*.

Comme tout acte de communication comprend les trois dimensions sémantiques, il doit en être de même avec les phrases imaginaires ; ainsi, s'il y a coïncidence entre les genres traditionnels et les fonctions du signe, il doit seulement s'agir d'une prédominance.

À partir des fonctions sémantiques, la conception du *lyrique* comme poésie « subjective » peut se parfaire ; il faut pour cela dépasser la compréhension de la subjectivité en poésie vue comme une détermination thématique. Selon le point de vue que nous examinons, le lyrique n'est pas subjectif parce qu'il y est question du locuteur, mais parce que la subjectivité doit se manifester indépendamment de la thématique qui absorbe le poème. Le propre du lyrique serait la prédominance de la fonction expressive, de ce qui sans être dit est placé en évidence par-dessus ce qui est dit et appelé ; c'est pourquoi sa strate substantielle serait celle du locuteur fictif en tant qu'exprimé. Ainsi se produit l'épanouissement d'une potentialité linguistique

¹⁷ Bruno Snell, *Der Aufbau der Sprache*. Hamburg, 1952. Traduction espagnole : *La estructura del lenguaje*. Madrid, Éd. Gredos, 1966.

peu étudiée et qui consiste à mettre en évidence, à travers quelque chose qui se dit ou se représente, une chose qui ne se dit pas. Dans ce sens, est défendable l'affirmation selon laquelle le lyrique est une manière de communiquer ce qui est, par essence, indicible : en ceci elle différerait autant du genre épique que de la philosophie, qui sont un « dire », une révélation qui représente, un parler thématique.

Le *mode épique* peut se définir comme une prédominance de la fonction représentative du langage ; sa strate substantielle est le monde constitué par les contenus aliénés des phrases mimétiques. Dans le mode épique, le locuteur exprimé et l'auditeur appelé sont des strates maintes fois imperceptibles.

Enfin, le *mode dramatique* se caractérise par un langage à prédominance appellative ; les phrases du drame sont les phrases des antagonistes, les instruments de l'interaction dramatique. Par conséquent, le récit ou l'effusion expressive des personnages ne sont dramatiques que si elles agissent de façon appellative sur le milieu dans lequel ils se meuvent, si elles sont subordonnées à l'action.

Si nous nous rappelons maintenant que l'œuvre offre toujours à la contemplation une situation de communication complète, c'est-à-dire, le développement des situations sémantiques immanentes à la phrase imaginaire, nous pourrions interpréter plus profondément les modes littéraires fondamentaux. En ce sens, la prédominance de l'une des fonctions n'est rien d'autre que le moment apparent du phénomène ; en profondeur, les modes littéraires apparaissent comme des *types divers et fondamentaux de situations de communication imaginaires*.

— La situation de communication qui consiste à se parler dans la solitude serait *lyrique*. Ici, ce qui est dit ne peut être la sphère prédominante, puisque l'auditeur est le locuteur même et que l'objectif de la communication ne peut être d'informer quelqu'un de ce qu'il sait déjà. La fonction appellative ne peut non plus être primordiale, étant donné que, si l'on désire adopter une attitude, cela peut se faire sans que soit nécessaire un tel acte de communication.

Seule se parle la personne qui désire que son être s'exprime ; le fait de parler lorsqu'on est seul vaut comme solution aux tensions internes, comme l'acte de se soumettre à un tonus donné et d'objectiver, à ses propres yeux, un état inquiétant ou incompréhensible. Dans cette situation linguistique, il y a recherche de la restauration de l'harmonie intérieure, utilisation de l'expression comme une remise en ordre supérieur de l'être intime par la connaissance d'un état qui, mis en évidence dans l'acte de communication, s'objective. Le lyrique est un soliloque imaginaire.

— La situation de l'*épique* est le récit : quelqu'un déroule avec temps et loisir un grand discours qui se rapporte à des faits passés et qu'un public désœuvré s'intéresse à connaître. Les différences fondamentales par rapport au lyrique sont évidentes.

— La situation des *phrases dramatiques* est celle de l'interaction pratique ; parce qu'il est action imaginaire, le drame permet la contemplation de l'être

pragmatique de l'homme. Face au lyrique et à l'épique, il se caractérise par l'absence d'un locuteur de base unique; ici, tous les locuteurs se situent au même niveau. Le parler des personnages est fondamentalement une action pragmatique et non pas une simple information ou expression. En ce qui concerne la représentation scénique, elle constitue la matérialisation partielle du développement sémantique des phrases imaginaires qui constituent le texte.

DIMENSIONS DU LANGAGE ET STRUCTURE DU RÉCIT

L'étude des dimensions sémantiques du signe permet de déduire que l'œuvre, en tant que pur déroulement de phrases imaginaires, présente une structure à trois sphères qui correspondent aux trois ordres de signification. Cette conception de sa structure doit être reliée à la conception de la contemplation esthétique du discours narratif, obtenue phénoménologiquement dans la « Première Partie ».

— *Le monde* dans lequel s'aliène le contenu apofantique de la phrase mimétique est fondamentalement l'orbite de la représentation imaginaire. Appartiennent aussi à cette strate les dire des personnages qui, à l'exception du style indirect, ne constituent pas la signification représentative des formes narratives de base. Avec le dialogue direct, se surajoute à la strate de base, mais en lui étant subordonnée, une nouvelle strate à trois sphères où prédomine d'ordinaire la dimension appellative.

Les phrases des personnages et celles du narrateur en tant que personnage se différencient de celles du narrateur en tant que tel, car, potentiellement, elles appartiennent à des situations imaginaires prédéterminées; elles ne sont pas déterminées seulement par la signification immanente de la phrase. En conséquence, les dimensions sémantiques intrinsèques des phrases des personnages, sauf si elles doublent la structure de l'œuvre par le récit, ne se déroulent pas pleinement; elles sont subordonnées aux fonctions imaginaires et concrètes du signe imaginaire sensible, dans la situation de communication imaginaire. C'est une autre différence entre l'apofantique singulière du personnage et celle du narrateur.

La strate phénoménale *monde*, inclut, potentiellement, plus que l'orbite de la dimension sémantique représentative, mais celle-ci en est la substance nécessaire et fondamentale.

— *Le narrateur*, toujours présent phénoménalement dans le discours narratif est, substantiellement, la sphère de la dimension *expressive*. Il inclut également comme substance fondamentale le corps sensible et imaginaire de la phrase. Du point de vue de l'esthétique, le signe sensible fait partie de l'acte de communication du locuteur, de sa voix et de sa diction. Potentiellement, cette strate s'enrichit de la signification représentative, puisque le narrateur peut parler de lui-même. En outre, est aussi substance possible du narrateur le contenu apofantique non mimétique du discours narratif: propos, maximes, etc.

— *L'auditeur fictif* n'a pas été mentionné comme troisième strate dans la description initiale. Dans quelques œuvres, le narrateur parle de l'auditeur et s'adresse à lui nommément de façon explicite : dans de semblables cas, la présence de cette strate est manifeste. Mais dans le phénomène de la structure essentielle du récit, il n'est pas facile de le percevoir et c'est la raison pour laquelle il n'a pas été mentionné dans la description phénoménologique de la structure fondamentale de l'œuvre narrative.

Le fait que la présence nécessaire de l'auditeur soit faible s'explique par le caractère du mode narratif : la situation de communication imaginaire où le narrateur parle à l'auditeur fictif, est une situation étrangère aux urgences d'ordre pratique ; c'est une situation essentiellement contemplative.

Dans tout récit, il y a toujours des appels, mais ils sont vagues et peu concrets et ils ont pour but d'attirer l'attention contemplative de l'auditeur, de lui demander une disposition théorique pour connaître ce qui est communiqué ; le trait de base de ce type d'appellation est le « Know that... », que B. Russel¹⁸ déclare signification appellative de base, même dans les phrases les plus théoriques. À ceci doit s'ajouter l'exigence de crédit pour la vérité ou la sincérité de ce qui est dit, appellation qui, habituellement, préside à toutes les phrases où le locuteur se réfère à lui-même et à celles qui traitent du lecteur ou de l'auditeur fictifs.

Quand les phrases concernant l'auditeur fictif comportent une certaine ampleur, celui-ci peut presque parvenir aux dimensions d'un personnage, mais sa substance nécessaire demeure la dimension appellative immanente aux phrases narratives ; en elles est indirectement objectivée l'image de l'auditeur en tant que copie de ce qu'il est pour le locuteur et de ce que le locuteur veut qu'il soit. Un récit à dimension appellative intense est le propre de la situation de communication dramatique.

Dans le discours de base, les trois dimensions sémantiques, intrinsèques au signe linguistique, ne peuvent être considérées comme des strates esthético-phénoménales de l'œuvre puisqu'elles n'apparaissent pas comme telles dans la contemplation esthétique et qu'elles s'aliènent en *monde*, *locuteur*, et *auditeur*. Le signe sensible ne s'aliène pas, mais ne peut non plus être considéré comme une strate indépendante de la présence esthétique de l'œuvre, étant donné qu'il relève du locuteur : il pourrait à la rigueur être considéré comme une sous-strate.

Si, à la manière de Ingarden, nous avons tenté de faire un schéma de la structure ontique de l'œuvre littéraire et une vision des strates dans lesquelles s'édifie son essence, il faudrait corriger son schéma en trois points fondamentaux :

- sur la strate des signes réels (les pseudo-phrases), il faut situer la strate des signes imaginaires que ceux-là représentent iconiquement,
- la strate des significations doit présenter trois dimensions : La base ontique de l'œuvre n'est pas seulement la signification représentative : le sont aussi

¹⁸ Bertrand Russell, *An Inquiry into meaning and truth*. London, 1940. Chapitre XIV. (Cité par Martínez Bonati).

la signification appellative et expressive,
— la strate des objectivités est également triple : le monde, le locuteur et l'auditeur.

Nous pouvons alors résoudre le problème des rapports entre les structures ontiques et esthétique-phénoménales de l'œuvre : c'est-à-dire les rapports entre sa construction progressive et son résultat final.

Quand on considère la structure des formes transcendantes qui déterminent l'expérience littéraire, la projection de la structure phénoménale s'explique à partir du fondement ontique. En effet, la convention qui consiste à reconnaître comme significatives les pseudo-phrases représentant des phrases imaginaires sans situation prédéterminée, facilite le développement des dimensions sémantiques internes qui s'aliènent en devenant des situations de phrases.

Les moments transcendants qui déterminent l'expérience littéraire et résolvent dans le phénomène littéraire l'édification ontique schématisée ci-dessus, sont les pseudo-phrases, le fait de donner un sens total aux phrases imaginaires sans situation et, finalement, le phénomène de l'aliénation des significations.

Il n'est pas certain que l'œuvre s'épuise dans les strates signalées : reste le problème de la situation des « qualités métaphysiques » dont parle Ingarden : le tragique, le comique, le sublime, etc. Il ne semble pas licite d'affirmer simplement qu'ils appartiennent au monde raconté, car ils recouvrent quelquefois toute la situation de communication imaginaire. Mais ces recherches ne relèvent plus du champ de la structure du langage de l'œuvre, mais plutôt du domaine de ce que la philosophie du langage peut élucider.

José VARELA MUÑOZ
Université Laval